

CORPS ET MUSIQUE CHEZ JEAN ECHENOZ

Mónica Martínez de Arrieta

Universidad Nacional de Córdoba

L'œuvre de Jean Echenoz (1947) s'inscrit pour certains, historiquement et éditorialement, dans "l'École du regard", ou dans la "nouvelle École Minuit"; pour d'autres, l'écrivain est le "romancier de l'errance", ou un auteur postmoderne, malgré sa méfiance: "J'ai toujours eu du mal à voir la pertinence de l'idée de postmodernité en littérature"¹ car il s'est toujours senti en marge de ce qui est à la mode dans l'activité littéraire.

Mais ses critiques sont d'accord à voir dans son œuvre des thèmes de prédilection: la disparition, le voyage, et le trouble identitaire, et la présence dominante de l'image de la machine, dont le roman lui-même comme "machine à fiction", où les marques d'influences cinématographiques (système de "montage alterné") et musicales (le jazz) ainsi qu'une riche intertextualité sont visibles. "La rhétorique du cinéma et la syntaxe musicale continuent d'occuper une place majeure dans mon travail"² affirme l'écrivain.

Depuis son premier roman *Le Méridien de Greenwich* (1979), où il s'agit de la recherche d'un cube aux pouvoirs extraordinaires, en passant par *Nous trois* (1992), qui évoque la vie dans une fusée spatiale conduite par le narrateur, *Lac* (1989) où parmi d'autres objets sophistiqués, des mouches espionnes portent des micros, jusqu'à *Je m'en vais*, Prix Goncourt 1999, où il y a toute sorte d'appareils maritimes, d'armes, d'antennes paraboliques, rayons X, ecodoplers etc., la machine peut aussi être caméra ou projecteur et elle renvoie, de manière parodique, au cinéma et aux séries télévisées comme dans *Les grandes blondes* (1995), entre autres romans. Tous les moyens modernes de communication: radio, tourne-disque, ordinateur, flipper, téléphone, vidéo, écran ou automobile servent à substituer la conversation absente, parfois remplacée par les gestes, ou par la musique, à palier en somme le manque de communication avec les autres.

Dans les deux derniers romans d'Echenoz, *Au piano* (2003) et *Ravel* (2006), son dixième livre, la machine n'a pas complètement disparue, métro ou piano dans le premier, le paquebot *France* dans le deuxième, "j'ai eu peur, à un moment -avoue l'auteur- d'en avoir trop mis- trop de turbines, trop de chaudières, trop de spécifications de vitesse..."³, mais c'est l'organisme humain, "partie matérielle des êtres animées", "opposé a

l'esprit, à l'âme", de même que "le corps humain après la mort"⁴ qu'il est possible de considérer dans ses rapports avec la musique et les musiciens, présents aussi de façons différentes dans les romans précédents⁵, tous caractérisés par les déplacements." Les errances ou les allers-retours incessants dans mes livres ressortissent à une nécessité de mouvement qui est impérieuse pour moi"⁶ dit le romancier.

Le personnage échenozien est dépourvu de psychologie: "on n'entre pas dans le personnage", assure Echenoz⁷, son comportement montre la solitude et la peur du sujet fragmenté d'aujourd'hui, par l'évocation des symptômes divers: accélération du rythme cardiaque, nervosité, incohérences, dont on ne peut connaître tout à fait les causes, inexistantes ou inconnaissables, tout rapport psychosomatique étant impossible à établir avec certitude. Catherine Argand considère que dans la littérature actuelle "le corps, devenu personnage principal, ne parle plus de l'âme, ni du ça, ni du monde, ni de l'être. Il est cru, anatomique, organique, mécanique, génétique"⁸. C'est à travers l'aspect machinal du mécanisme corporel qu'on peut donc aborder les personnages d'Echenoz: portraits, vêtements, nourriture, opérations chirurgicales, symptômes physiques, principalement la peur, la fatigue et l'insomnie et leurs rapports avec la musique dans les romans qui nous occupent.

Au piano met en scène un homme "très bien habillé mais son visage livide, ses yeux fixés sur rien de spécial dénotent une disposition d'esprit soucieuse", il a une "une cinquantaine d'années", des problèmes avec l'alcool et le narrateur le présente comme quelqu'un qui est "mort de peur", ce qui provoque son mutisme, des vomissements, et "une succession de spasmes extrêmement douloureuse"⁹. Cet état n'est pas en rapport avec son avenir immédiat, car cet homme ignore qu'il va mourir de façon violente dans vingt deux jours. Max Delmarc s'habille "d'effets mous et pratiques" (AUP: 31), caractérisés par les boutons qui tombent, mais il revêt aussi "son uniforme de pianiste" (AUP: 61), et tous les jours "après le café, le piano [...] les gammes et les arpèges ne lui servant qu'à se délier les doigts avant un concert, comme gymnastique d'assouplissement pour se chauffer doucement les muscles" (AUP: 32).

Ravel, entre la biographie et le roman, (Echenoz nous renvoie à la biographie de Marcel Marnat publiée par Fayard en 1995¹⁰), raconte la période comprise entre la tournée américaine du compositeur en 1928, "itinéraire aberrant" car il visitera vingt-cinq villes, "du glacial au tropical"¹¹, et sa mort en 1937. Ravel, "petite taille", "a le format d'un jockey", habite une "petite demeure" et a "les cheveux blancs"¹². Selon l'occasion, et en parfait "dandy", il porte: pour son voyage aux États Unis sur le paquebot *France*, "un costume ardoise sous un bref pardessus chocolat [...] canne pendue à son avant-bras, gants retournés sur le poignet [...]" (R: 11); en

vacances à Saint-Jean-de-Luz, “un peignoir jaune d’or sur un maillot de bain noir à bretelles et coiffé d’un bonnet de bain écarlate, il s’attarde un moment au piano, joue et rejoue d’un doigt une phrase sur le clavier” (R: 76); tandis que chez lui, quand il est assis à son piano, l’éternelle gauloise aux lèvres et les cheveux impeccablement peignés, “sous sa robe de chambre à revers clairs et pochette assortie à ceux-ci, il porte une chemise à rayures grises et une cravate bronze” (R: 77). En musicien célèbre, on le voit en “redingote et pantalon rayé, ses chaussures vernies sans lesquelles il n’est rien, cravate et col cassé, vêtu d’une toge, coiffé d’une toque, rieur et se tenant le plus droit possible. Poings fermés, ses bras pendant le long de son corps bref, sur la photo il a l’air un petit peu idiot” (R: 81).

Aux portraits, qui ne sont pas nécessairement le reflet d’une personnalité quelconque, Echenoz ajoute des précisions sur les habitudes gastronomiques du pianiste et du compositeur illustre: “Comme la plupart du temps, Max sortirait donc déjeuner dans le quartier où le brassage ethnique avait fait naître une prolifération de restaurants africains, tunisiens, laotiens, libanais [...]” (AUP: 33), tandis que Ravel, “comme toujours quand il est seul, il prend son repas face au mur sur la table repliée. Comme il dévore sa viande, son dentier produit un bruit de castagnettes ou de fusil-mitrailleur qui se répercute dans la pièce étroite. Il mange en réfléchissant à ce qu’il fait” (R: 77).

Ces détails sur le physique, l’habillement et la nourriture servent à la construction de la peinture extérieure des deux personnages, qui priorise l’aspect physique.

Ces espèces d’enveloppes corporelles s’exhibent et montrent des comportements décrits à la manière de Flaubert, qu’Echenoz admire car “son art constitue toujours un modèle”¹³, à travers des termes de spécialité qu’on peut lire dans les livres scientifiques sur l’anatomie humaine, la chirurgie, le fonctionnement des organes ou la manifestation de symptômes divers, associés presque toujours dans ces romans, à l’activité musicale des protagonistes:

Il se tient devant son clavier dans un état fébrile d’excitation, de découragement et d’anxiété mêlés, bien qu’au bout d’un certain temps l’anxiété prenne le pas sur les deux autres mouvements et que, d’abord logée au creux du plexus, Max la sente envahir les zones circonvoisines, principalement son estomac de façon de plus en plus oppressante, convulsive et sans espoir, jusqu’à ce que, passant vers treize heures trente du psychique au somatique, cette anxiété se métamorphose en faim (AUP: 32).

Quant à Ravel, le romancier remarque son goût pour la mécanique (son père était ingénieur), et évoque la composition du célèbre *Boléro*, qui “relève

du travail à la chaîne", le compositeur s'étant inspiré dans une fabrique du Vésinet: "Chaîne et répétition [...] pas de modulation, juste du rythme et de l'arrangement [...] une partition sans musique [...] chose sans espoir [...] c'est seulement fait pour être dansé [...] il est vide de musique" (R: 78-79-80), malgré ces appréciations du créateur, tout le monde connaît l'énorme succès mondial de "cet objet sans espoir". Mais la carrière musicale du compositeur sera malheureusement accompagnée de la faiblesse physique, la maladie et la mort. Le roman remémore la terrible année 1932 où Ravel devient la victime d'une maladie dégénérative (la maladie de Pick apparemment), annoncée selon les médecins par l'insomnie, et aussi d'un accident d'auto qui va précipiter sa chute. Il subira une intervention au cerveau le 17 décembre 1937, dont le compte-rendu opératoire semble avoir été détruit, néanmoins le romancier, à partir de certaines données de la biographie, décrit cette opération minutieusement:

Procédant à mains nues, on lui scie la boîte crânienne pour en isoler le volet frontal droit qu'on retire, puis on ouvre transversalement la dure-mère afin d'examiner comment ça se passe à l'intérieur. On tombe sur un cerveau légèrement affaissé à gauche mais plutôt normal, sans aspect de ramollissement particulier même si les circonvolutions, pas trop atrophiées non plus, sont séparées par de l'oedème. Ne découvrant aucune tumeur, on ponctionne la corne ventriculaire pour faire sortir un peu de liquide, celui-ci n'apparaissant que si l'on presse la zone considérée. On y injecte un peu d'eau plusieurs fois dans l'espoir d'une dilatation: le cerveau se gonfle mais se dégonfle aussitôt, l'atrophie cérébrale paraît irréversible, bref on n'est pas très avancé. On renonce, on referme l'orifice d'injection puis, laissant la dure-mère ouverte, on remet en place le volet que l'on suture au fil brun (R: 123).

Ravel mourra le 28 décembre de cette même année: "On revêt son corps d'un habit noir, gilet blanc, col dur à coins cassés, nœud papillon blanc, gants clairs, il ne laisse pas de testament, aucune image filmé, pas le moindre enregistrement de sa voix" (R: 124).

Dans *Au piano* Max Delmarc sera violemment attaqué dans la rue et mourra victime

[...] d'un long stylet que le jeune homme démasqué, sans doute moins affolé que Max, lui plante profondément dans la gorge, juste au-dessous de la pomme d'Adam. Le stylet transperce d'abord l'épiderme de Max puis traverse dans le mouvement la trachée artère

et œsophage, endommageant au passage de gros vaisseaux de type carotide et jugulaire après quoi, se glissant entre deux vertèbres-septième cervicale et première dorsale-, il sectionne la moelle épinière de Max et personne n'est là pour voir ça. (AUP: 85-86).

À la lecture de ces passages il est presque inévitable de penser à l'opération du pied-bot d'Hippolyte, ou à l'empoisonnement d'Emma, par la documentation médicale qui sert de base à la précision scientifique de ces descriptions ainsi que par l'obsession du style qu'Echenoz reconnaît quand il affirme qu'une fois que l'histoire, les personnages et les lieux sont organisés, "si ça ne passe pas le filtre du son, ce n'est pas la peine de le faire".¹³

Mais les corps, territoires presque topographiques de description, et fascinants pour l'étude anatomique et des comportements, comme les espaces urbains et ruraux, réels, rêvés ou inventés où ils se déplacent, sont dans ces romans, la demeure de la solitude, la peur et le manque d'identité.

Denos jours la littérature "désindividualise le corps, elle en fait une machine", il devient "le lieu des dernières incertitudes et des plus folles angoisses"¹⁴ tandis que le pouvoir des objets relativise et amoindrit l'humain, propos visibles dans l'œuvre d'Echenoz qui s'inscrit dans un contexte de surmodernité dans lequel les personnages ont une vie affective toujours déficiente.

Le pianiste Max Delmarc qui, comme Ravel, souffre d'insomnie, est toujours apeuré, quand il traverse le parc Monceau¹⁵ en compagnie de Bernie, son assistant, il doivent éviter la statue de Chopin, à tel point il lui rappelle son métier et sa peur scénique; on doit le "propulser vers le piano", bouche effrayante qui le guette: "Il était là, le terrible Steinway, avec son large clavier blanc, prêt à te dévorer, ce monstrueux dentier qui va te broyer de tout son ivoire et son émail, il t'attend pour te déchiqueter" (AUP: 15) et pour l'anéantir finalement: "[...] le clavier ne fût plus comme d'habitude un simple maxillaire mais une authentique paire de mâchoires qui s'apprêtaient cette fois, le plus sérieusement du monde, à l'absorber pour le disloquer en le mastiquant" (AUP: 47). Mais une fois mort, Max continue "de ressentir les choses" (AUP: 89), le récit de cette vie surnaturelle occupe la deuxième et la troisième parties du roman, plus longues que la première. D'abord logé au "Centre", où il retrouvera des stars du cinéma (le chapitre 18 n'a qu'une phrase: "Nuit d'amour avec Doris Day") (AUP: 144), Dean Martin en valet de chambre et d'autres, puis dérivé à la "Section urbaine", "Le Parc" lui étant refusé comme orientation possible, de la vie à la mort, de Paris à Iquitos, entre l'Amazone et la jungle, où il portera des "vêtements appropriés au climat" (AUP: 165) et mangera en conséquence, du purgatoire à l'enfer urbain, car on n'est jamais plus dépaycé qu'à Paris, Max ne pourra plus se reconnaître, sans piano, sans alcool, et sans identité,

à jamais sans paradis. Trois règles définissent sa nouvelle existence: 1°) "Il est interdit de contacter des personnes connues de son vivant", (AUP: 150), notamment Bernie et Parisy, son chef; Alice, sa sœur; Rose, un souvenir de jeunesse; et la voisine, la femme au chien, "une apparition" (AUP: 60). 2°) Il doit changer d'identité et 3°) il ne pourra jamais reprendre son ancienne activité. Une chirurgie esthétique d'abord, un nouveau nom après: "Salvador Paul, André Marie" serviront à le rendre définitivement un étranger pour lui-même:

Ni son nez ni son front, ses yeux, ses joues, sa bouche ou son menton rien n'avait changé. Tout était là. C'était plutôt la structure de ces organes, leurs relations entre eux qui s'étaient insensiblement modifiées, quoique Max lui-même m'aurait pas su dire de quelle manière au juste, dans quel ordre et dans quel sens. Mais le fait est qu'il n'était plus le même, ou plutôt le même quoique sans conteste un autre [...] (R: 162).

Catherine Argand constate qu'à notre époque, en littérature, tout se passe "comme si le corps lui-même, après tout le reste, devenait incertain. Comme si ce puzzle de membres venait illustrer la difficulté à avoir une identité ou le chaos d'un monde dont on n'éprouve plus l'unité" (op.cit., p.44). Le pianiste d'Echenoz, ainsi que bien d'autres personnages de l'auteur, en est un bon exemple.

Quant à Ravel, de retour en France, l'insomnie le poursuit comme toujours, il y a d'ailleurs dans le roman quatre techniques contre l'insomnie qui ponctuent la vie du musicien; il fume beaucoup, se sent énormément fatigué, et souffre d'autres ennuis de santé. On lui conseille divers traitements: "Électricité, piqûres, hypnose, homéopathie, rééducations, suggestion, un tas de drogues à s'y perdre mais apparemment rien n'y fait" (R: 104). Echenoz met en scène la progression inévitable de la décadence du corps: d'abord il décrit le concert à la salle Pleyel où Ravel dirige l'orchestre symphonique de Paris, épisode où l'atrophie cérébrale irréversible devient évidente: "[...] Il n'a pas l'air d'être absolument présent. D'ailleurs, de ce que sa baguette tenue de la main droite passe dans la gauche quand il tourne une page de la partition, on peut induire qu'il ne dirige plus son œuvre par cœur" (R: 105); puis "toujours effondré de fatigue" (R: 112), le manque de contrôle des gestes, "il a perdu le sens du toucher, ne sait pratiquement plus écrire ni lire et s'exprime de plus en plus mal"; "quant à la musique, s'il peut encore chanter ou jouer un peu de mémoire, il ne sait plus lire une partition ni la déchiffrer au piano. Sans parler du sommeil qui ne vient toujours pas" (R: 113); "rien de son corps ne marche plus" (R: 118); il est finalement un "fantôme toujours aussi bien habillé" (R: 121).

On est bien loin de beaux corps fictifs, glorieux, rêvés, idéalisés, on est face à une machine organique qui ne peut plus fonctionner. Max Delmarc personnage d'aujourd'hui, comme Ravel à son époque mais évoqué récemment, et pour des raisons différentes tous les deux privés de *moi*, "observe tout cela clairement, sujet de sa chute en même temps que spectateur attentif, enterré vivant dans un corps qui ne répond plus à son intelligence, regardant un étranger vivre en lui" (R: 117). Ces corps réifiés ne sont plus qu'apparence ou reflet, aussi dénués de sens que le monde sans profondeur dont ils sont l'image. "Le corps dont parlent les écrivains est un corps en lutte, un corps vivant à sa mesure et vivant sa mesure comme vérité [...] c'est l'identité en question" affirme encore Argand (op.cit., p. 45).

Dans l'univers d'Echenoz, jamais exempt d'ironie et d'humour, le physique semble avoir remplacé la métaphysique; la biologie, la psychologie; dans ses deux derniers romans, en plus, la musique tous les autres moyens de communication humaine, c'est pourquoi, sans elle, Max et Ravel sont morts.

Le corps, exposé jusqu'aux entrailles, devient le lieu de l'incertain, le fragmentaire, le superficiel, du vide, analogie des inquiétudes de l'époque, mais cette représentation de l'emballage corporel communie peut-être le désir d'éviter, malgré tout, sa désintégration définitive, sans théoriser, simplement en le nommant musicalement.

Notes

- 1 Entretien avec Jean-Claude Lebrun pour L'Humanité en 1996: " Jean Echenoz, l'image du roman comme moteur de la fiction ". www.remue.net: " Jean Echenoz, l'accélérateur de sens ", hommage de remue.net à l'auteur. Consulté le 13/7/2005.
- 2 Huy, Minh Tran: *Magazine Littéraire* N° 453. Mai 2006. P. 91.
- 3 Huy, Minh Tran: "Le roman, mode d'emploi ". *Magazine Littéraire* 462. Mars 2007. P. 92.
- 4 *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. 1973. P. 356.
- 5 *Cherokee* (prix Médicis 1983) est le titre d'une pièce de jazz; Franck Chopin, personnage principal de *Lac*, est présent aussi dans *Au piano*, et les références aux comédies de Hollywood, aux chansons, chanteurs et chanteuses, d'autrefois ou contemporains, sont nombreuses dans *Les grandes blondes* (1995) et dans d'autres romans de l'auteur.
- 6 Huy, Minh Tray: "Jean Echenoz". *Magazine Littéraire* N° 459: " 40 ans de littérature ". Décembre 2006. P. 124.
- 7 Entretien avec Hervé Delouche. Juillet-Août 1997. www.index.htm. Consulté le 29/1/2007.
- 8 Argand, Catherine: "Mon corps ce héros". *Lire* N° 298. Septembre 2001. P. 43.
- 9 Echenoz, Jean: *Au piano*. Paris. Les Éditions de Minuit. 2003. Pages: 9, 11 et 14. Sigle utilisé à partir de cette citation: AUP.
- 10 Huy, Minh Tran: *Magazine Littéraire* N° 453. Article cité. P. 88.
- 11 Echenoz, Jean: *Ravel*. Paris. Les Éditions de Minuit. 2006. P. 54. Le romancier évoque le refus de Ravel de la Légion d'honneur et son acceptation du doctorat *honoris causa* de l'université d'Oxford. (P. 81). Sigle utilisé à partir de cette citation: R.
- 12 Ibid. Pages: 7, 22 et 10.
- 13 De Biasi, Pierre-Marc: "Jean Echenoz: "Flaubert m'inspire une affection absolue ". *Magazine Littéraire* N° 401. Septembre 2001. P. 56.
- 14 Huy, Minh Tran: *Magazine Littéraire* N° 462. Mars 2007. P. 95.
- 15 Le corps, lieu des plus folles angoisses", entretien avec Nadège Lancyric-Dagen, auteur de *L'invention du corps, la représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XX^e siècle* (Flammarion) où cette historienne de l'art retrace comment le corps, d'abstrait et de sacré, devint matériel puis individuel. Propos recueillis par Catherine Argan. *Lire* N° 298. Septembre 2001. P. 49.
- 16 Comme la rue de Rome, lieu récurrent dans les romans d'Echenoz.

Sources bibliographiques

ECHENOZ, Jean

Au piano. Paris. Les Éditions de Minuit. 2003.

ECHENOZ, Jean

Ravel. Paris. Les Éditions de Minuit. 2006.

LE PETIT ROBERT

Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. 1973.

LIRE N° 298. Septembre 2001.

MAGAZINE LITTÉRAIRE N° 401. Septembre 2001.

MAGAZINE LITTÉRAIRE N° 453. Mai 2006.

MAGAZINE LITTERAIRE N° 459: "40 ans de littérature". Décembre 2006.
MAGAZINE LITTERAIRE 462. Mars 2007.

Sources Électroniques

<http://www.remue.net>: "Jean Echenoz, l'accélérateur de sens". Entretien avec Jean-Claude Lebrun pour *L'Humanité* en 1996: "Jean Echenoz, l'image du roman comme moteur de la fiction".

<http://www.index.htm>. Entretien d'Echenoz avec Hervé Delouche. Juillet-Août 1997.